

## RESEARCH OUTPUTS / RÉSULTATS DE RECHERCHE

### De ce qui compte chez Judith Butler et Cindy Sherman

Grandjean, Nathalie

*Published in:*

Figures de femmes dans l'art et les médias

*Publication date:*

2010

*Document Version*

le PDF de l'éditeur

[Link to publication](#)

*Citation for pulished version (HARVARD):*

Grandjean, N 2010, De ce qui compte chez Judith Butler et Cindy Sherman: performativités et effritements. Dans M Jucquois-Delpierre (Ed.), *Figures de femmes dans l'art et les médias*. Peter Lang ed., Bruxelles.

#### General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal ?

#### Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

## De ce qui compte chez Judith Butler et Cindy Sherman : performativités et effritements

Nathalie Grandjean

*« En tout être humain survient une vacillation d'un sexe à l'autre et, souvent, seuls les vêtements maintiennent l'apparence masculine ou féminine, tandis qu'en profondeur le sexe contredit totalement ce qui se laisse voir en surface. »*

Virginia Woolf, *Orlando: A Biography*,  
Londres, Harcourt Brace Jovanovich, 1956, p. 189.

Je tenterai ici d'apporter une vision philosophique d'une rencontre virtuelle entre deux femmes qui problématisent la question du genre et la manière dont le genre se met en scène. C'est en voyant un film documentaire de Paule Zajdermann sur Judith Butler que l'idée de parler à la fois du travail de Butler, philosophe, et du travail de Cindy Sherman, photographe, m'est venue. On filme Judith Butler en train de regarder une exposition de Cindy Sherman. L'interaction qui se noue entre les regards de Butler, de la personne qui l'accompagne durant la visite, et la personnalité bien présente de Sherman dans la pièce crée un sentiment d'évidence. Elles travaillent, chacune avec leur propre pratique, à jeter le trouble sur l'image archétypale de la femme. Cindy Sherman écorne, en effet, l'identité aux travers de mises en scène elles-mêmes jamais identiques. Le plus souvent, elle est son propre modèle, à moins qu'elle ne cède aux prothèses, poupées et masques le premier rôle. Ses mises en scène interrogent les représentations nouées au statut de la femme, aux fantasmes qu'elle suscite ainsi qu'aux projections masculines. Judith Butler a consacré une grande partie de son travail philosophique à déconstruire les ontologies de genre.

### 1. Présentations

Cette partie sera consacrée à la présentation de Judith Butler et Cindy Sherman: je ferai d'abord un rapide détour biographique, qui plantera le décor, et ensuite je décrirai un peu plus leur travail. Que nous disent-elles dans leurs productions, tant photographique que philosophique? Que questionnent-elles? À première

vue, je répondrai très simplement : elles questionnent toutes les deux le genre, en testant les limites de l'ambivalence et de la performativité.

**Cindy Sherman** est une photographe et artiste américaine, née en 1954 à Glen Ridge, New Jersey. Durant ses études artistiques au *State University College* de Buffalo (New York), l'artiste s'intéresse d'abord à la peinture puis se tourne vers la photographie, en tant que medium de l'art conceptuel. Elle est diplômée en 1976 et s'installe à Manhattan en 1977 où elle commence à réaliser sa première série d'autoportraits. Son premier travail connu, « *Untitled Film Stills* », se compose de 69 photographies, dans lesquelles elle se met elle-même en scène. Elle incarne, dans un travestissement remarquable, une série de femmes archétypales, dont les images sont issues de la filmographie européenne et américaine. Les photographies sont en noir et blanc, et ont été prises entre 1977 et 1980. Elles offrent un registre de typologies d'images de femmes archétypales, images construites et relayées par le regard du cinéma des années 50.

**Judith Butler** est une philosophe et féministe américaine, née le 24 février 1956 à Cleveland, Ohio. Elle est docteure en philosophie et professeure à l'Université de Berkeley, Californie. Son œuvre interroge les fondements ontologiques du genre en dépliant les théories féministes et poststructuralistes occidentales. Son travail est influencé par Hegel, sur base duquel elle a écrit sa thèse de doctorat, et par les représentants de la « *French Theory* »<sup>1</sup>. Il est difficile voire inutile de classer Judith Butler: théoricienne queer, postmoderne, post-féministe ? Elle-même refuse toute catégorie, et préfère se ranger sous l'appellation large de « *théorie critique* ».

Butler base donc son travail sur les théories de la *French Theory* et du *French Feminism*, qu'elle va « *métaboliser* » en élaborant une critique forte de la présomption d'hétérosexualité, fort répandue dans les théories féministes de cette époque. Butler adopte ainsi une attitude constructiviste quant à l'analyse qu'elle opère dans la distinction entre sexe et genre. Selon ce paradigme constructiviste, le « *sexe* » ne serait pas une donnée naturelle, il est un construit historique ; le genre précéderait donc le sexe, et non plus l'inverse, comme le postulait les théories féministes occidentales matérialistes. C'est donc la division hiérarchique en deux genres qui construit la différence sexuelle, et c'est ce paradigme qui est remis en question par le paradigme constructiviste, auquel Butler va adhérer.

<sup>1</sup> La *French Theory* désigne un corpus de théories philosophiques, littéraires et sociales, qui a connu un vif engouement dans les universités américaines à partir des années 1970, inspiré par les textes de différents auteurs français des années 1960-1980, dont: M. Foucault, J. Derrida, G. Deleuze, F. Guattari, J. Baudrillard, J-F. Lyotard, L. Althusser, J. Kristeva, H. Cixous, L. Irigaray. C'est notamment grâce à la *French Theory* que sont apparues les mouvements de pensées tels que les *Cultural Studies*, *Gender Studies*, *Subaltern Studies*, etc.

Comme le genre et le sexe sont des construits sociaux, politiques et culturels, cela implique plusieurs conséquences : d'abord, il faut souligner que cet ensemble de constructions sociales telles que sexe, sexualité, genre, orientation sexuelle, etc, ne constitue pas un ensemble structuré, hiérarchique, normatif, mais sont juxtaposés culturellement ; on peut dire qu'ils constituent la matrice de l'« *hétéronormativité* », qui produit des effets d'exclusion identitaire et de discrimination. Enfin, Butler affirme que puisqu'ils sont construits socialement, ils sont donc susceptibles d'être transformés. Ces prémisses seront reprises explicitement par les *Queer Studies*, qui s'intéresseront à la manière dont Butler déconstruit l'opposition binaire qui sous-tend l'hétérosexualité normative. Je reviendrai plus longuement sur le concept de genre chez Butler dans la suite de mon développement.

Quelques lignes à présent pour énoncer le plan de cet article : après avoir introduit les deux auteures, je m'intéresserai d'abord à l'une, Cindy Sherman, en tentant une analyse de son travail de photographie – notamment son premier travail, « *Untitled Film Stills* » –, et l'inquiétante familiarité que ces « *Film stills* » suscitent. Ensuite, je m'attarderai sur Judith Butler, en exposant ses théories quant au genre, à la performativité, et aux corps « *qui comptent* » (« *bodies that matter* »). Enfin, je tisserai entre les deux femmes deux ou trois choses concernant l'ambivalence et le travestissement dans le genre et la performativité. Après l'exercice de comparaison et de conclusion, je tenterai d'ouvrir la question du devenir entre la philosophe et la photographe.

## 2. Une inquiétante familiarité : « *Untitled Film Stills* » – Cindy Sherman

Revenons à Cindy Sherman et son premier travail connu, « *Untitled Film Stills* ». Il s'agit de soixante-neuf photographies, en noir et blanc, prises entre 1977 et 1980 dans lesquelles elle incarne, dans un travestissement remarquablement troublant, une série de femmes-archétypes, dont les figures font référence à la culture cinématographique européenne et américaine, notamment le cinéma des années 50 et de la Nouvelle Vague. Le regard prime dans ce travail, car Sherman implique quiconque regarde ses photographies dans la construction des identités qui se jouent sur l'image. Quiconque regarde est pris par « *l'inquiétante familiarité* »<sup>2</sup> que les photos dégagent. Toutes les femmes sont attrapées par l'objectif

<sup>2</sup> Je fais référence explicitement au concept de « *l'inquiétante étrangeté* » de Sigmund Freud. Selon Martine Menès, psychanalyste, « *l'inquiétante étrangeté*, c'est quand l'intime surgit comme étranger, inconnu, autre absolu, au point d'en être effrayant ». L'article de Freud, écrit en 1919, en fait une description, puis déploie les situations susceptibles de la provoquer. Dans la vie quotidienne, l'inquiétante étrangeté advient



dans un effet de surprise ; il n'y a pas d'impression de pose, bien que la mise en scène soit palpable – comme dans les mises en scène personnelles de chaque individu dans sa propre vie. Dans chaque image, Cindy Sherman se présente elle-même, seule, sous les traits d'une héroïne de cinéma, dans une inquiétante familiarité, due au décor approprié aux traits de l'héroïne. Les décors semblent fabriqués en fonction des attitudes qu'eux-mêmes suggèrent. L'identité des personnages, incarnés par Cindy Sherman, n'est pas précisée. Le spectateur doit construire ses propres narrations pour saisir les identités représentées.

Cindy Sherman suscite la participation du spectateur comme voyeur, en laissant entendre, par le caractère délibérément suggéré des poses, qu'elle est l'objet du regard de quelqu'un. Il y a donc plusieurs regards pris dans les « Untitled Film Stills » : le double regard de Cindy Sherman, qui est d'abord celui qu'elle porte sur elle-même mise en scène et travestie dans l'archétype, et ensuite le regard qui donne vie à l'image, pris dans chaque mise en scène. Il y a ensuite les regards des spectateurs, dont le mien, dont les nôtres. Enfin, il y a les regards des personnages absents de l'image, mais qui fondent une présence invisible de la narration dont semble extrait l'arrêt sur image (film still). En outre, sa démarche, qui consiste à multiplier les images de femmes archétypales, la départit de toute tentative de sédimentation du désir du spectateur. Je reviendrai plus tard sur le caractère voyeur, car il est une des clés pour comprendre le trouble dans le genre jeté par Cindy Sherman.

L'impression d'un « arrêt sur image » d'un film me donne une perception cinématographique. La narration cinématographique est en effet implicite dans chaque photographie ; il y a donc comme une présupposition narrative qui entoure chaque femme de chaque photographie. Cela projette une dimension dense et tissée par le passé de la femme dans chaque photo. La question « qu'est-ce qui s'est passé ? » résonne dans chaque image, et le spectateur y répond comme il l'entend. Je reprends ici à dessein le propos de Deleuze dans *Cinéma 2. L'image-temps*, concernant le cinéma de la Nouvelle Vague, car les représentations des femmes archétypales chez Sherman sont elles aussi inspirées du même mouvement. Deleuze dit que le cinéma « monte la caméra sur un corps quotidien »<sup>3</sup>, et que c'est par le corps que le cinéma noue ses relations avec la pensée. Si je creuse cet aspect cinématographique, je parle volontiers du concept de « gestus », tel que l'entend Gilles Deleuze dans *Cinéma 2. L'image-temps*<sup>4</sup> :

quand soudain le sujet ne se reconnaît plus dans ce que pourtant il perçoit. Dans mon propos, « l'inquiétante familiarité » signifiera donc un trouble, une angoisse, qui effrite les représentations familières de la femme.

<sup>3</sup> Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, éd. Minuit, 1985, p. 246.

<sup>4</sup> Idem. Le chapitre 8 est consacré au « Cinéma, Corps et Cerveau, Pensée ». Voir aussi p. 250

« Ce que nous appelons gestus en général, c'est le lien ou le nœud des attitudes, entre elles, leur coordination les unes avec les autres, mais en tant qu'elles ne dépendent pas d'une histoire préalable, d'une intrigue préexistante ou d'une image-action. Au contraire, le gestus est le développement des attitudes elles-mêmes, et à ce titre, opère une théâtralisation directe des corps, souvent très discrète, puisqu'elle se fait indépendamment de tout rôle »

Il me semble que Cindy Sherman exploite tout à fait ce procédé du gestus dans son travail « Untitled Film Stills », et je dirais que c'est le *gestus du genre* dont elle tente de tester les limites. Je parlerai plus longuement du genre quand j'aborderai l'analyse de Judith Butler, mais voici une première définition : le genre désigne une organisation sociale des sexes construite autour de ce qu'on appelle le masculin et le féminin. Ces deux notions désignent l'ensemble des codes, signes, emblèmes, et attributs culturels qui vont construire et identifier ce que l'on appelle le genre. Ce véritable « sexe social » remet profondément en cause notre relation au corps, puisqu'il présuppose la primauté de la culture sur l'individu. De quoi le gestus du genre va-t-il se nourrir dans les mises en scène de Cindy Sherman ? Si c'est par le corps que le cinéma noue ses relations avec la pensée, comme le pense Deleuze, dans le cas du travail de Sherman, cette assertion est tout à fait manifeste. Sherman va mettre en scène la chaîne des états du corps de la femme, en tant qu'états servant de révélateur aux hommes qui se racontent eux-mêmes à travers elles. Les hommes ici sont présupposés présents virtuellement : en 1977, la plupart des photographes et réalisateurs sont des hommes. Le gestus du genre opéré par Sherman teste précisément les protagonistes à l'œuvre en général dans la construction des images de femmes : les hommes, la culture masculine, la culture patriarcale... « Untitled Film Stills » est en réalité une subtile œuvre de dénonciation des effets pervers du genre : la sédimentation des figures féminines dans des archétypes, imposées et construites par les regards masculins. L'identité féminine est donc effritée et remise en question par Cindy Sherman, qui jette le trouble sur ces images en les rendant désagréables, les frappant de perversité, les dégageant de toute innocence.

Deux questions se doivent d'être posées ici : primo, en quoi consiste précisément ce « gestus du genre » ? Secundo, comment va-t-elle procéder ?

D'abord, ce *gestus* du genre désigne explicitement la manière dont Sherman – celle qui est présente dans l'image – est vêtue (ou pas, ou peu), les accessoires qu'elle porte, les postures et les gestes qu'elle adopte et ce qu'elle fait (bien qu'il soit difficile de parler d'action ou d'activité, car il ne se passe pas grand-chose sur les images). Le corps qu'elle se réapproprie, issu du cinéma, est un corps quotidien qui se prépare à une cérémonie du quotidien : c'est un corps savamment préparé. La Femme des photographies semble étroitement reliée par son corps au désir de l'Homme. De quels désirs s'agit-il ? Si je peux savoir avec



quel désir l'Homme est présent tout en étant invisible sur l'image, je n'ai aucune idée des désirs de la Femme, des femmes que Sherman incarne. On ne sait pas de quels désirs elles sont faites. On ne sait pas ce qui les a amenées là, ce qu'elles font là.

Deuxièmement, elle procède par mise en scène, et elle teste cette théâtralisation du genre en jouant sur les regards. En effet, les femmes ont toujours un regard vide, presque sans expression. Ensuite ce regard est tourné vers un coin de l'image, il s'adresse rarement au spectateur, c'est donc un regard vide qui se dérobe. C'est comme si la subjectivité se cherchait un chemin à travers l'épaisseur et la lourdeur de l'entité étrange que forment le visage et le corps. Le jeu des regards est triangulaire et s'organise comme tel : le regard de Cindy Sherman / le spectateur de l'image (moi, vous) / regard virtuel masculin (invisible mais donnant consistance aux deux autres regards).

### 3. Judith Butler

#### a. Entre sexe et genre...

Ainsi que je la présentais plus haut, Judith Butler est présentée comme une théoricienne « post-féministe » du genre. Dans son premier ouvrage majeur, *Gender Trouble*, publié en 1990, elle tente de se défaire des distinctions opérées par les théories féministes matérialistes, qui présupposaient notamment que le sexe précède le genre. Selon ces prémisses, le sexe serait un déterminé biologique, qui serait à la base de la catégorisation de la différence sexuelle. Ce « fondationnalisme biologique », comme le dit C. Delphy dans *Penser le genre : problèmes et résistances*, donne une place centrale au corps et à sa matérialité ontologique, en ignorant cependant que ce procédé de « naturalisation » de la matérialité du sexe est lui-même une construction sociale et historique. Christine Delphy, parlant du fondationnalisme biologique, compare le corps à un portemanteau biologique sur lequel se greffent les particularités culturelles, les personnalités et les comportements. Or ce portemanteau biologique est lui aussi une construction sociale. Thomas Laqueur a montré, dans son ouvrage *La Fabrique du Sexe*<sup>5</sup>, comment la représentation de la différence sexuelle était non seulement historiquement datée mais correspondait à des dispositifs de disciplinarisation qui utilisaient la référence au dualisme masculin/féminin afin d'exercer de nouvelles formes de pouvoir sur les individus.

<sup>5</sup> Laqueur, Thomas, *La Fabrique du Sexe. Essais sur le sexe et le genre en Occident*, Paris, Gallimard, 1992.

Revenons quelques instants sur l'histoire des théories féministes afin de mieux comprendre les enjeux de Butler et des autres théoriciennes « post-féministes ». Le féminisme matérialiste se centre sur le paradigme de l'oppression des femmes. Ce féminisme prend en héritage les schèmes de compréhension marxistes, en désignant le patriarcat comme l'« ennemi principal », pour reprendre les termes de Christine Delphy. Les perspectives dominantes dans la théorie féministe matérialiste se basent, jusqu'au début des années 80, sur les sciences sociales et sont fortement influencées par le marxisme : l'oppression des femmes est le produit du système social patriarcal. Un des problèmes qui va surgir est que le marxisme ne peut rendre compte de tous les aspects générés par les rapports sociaux de genre, notamment celui de la production de la femme comme catégorie essentialiste. La subordination des femmes va alors s'ouvrir à d'autres schémas de compréhension, et les féministes vont prendre en compte les aspects culturel, ethnique et idéologique, puis interrogeront ces discours, afin de remettre en question les présupposés fondationnalistes, universalistes et/ou essentialistes du féminisme matérialiste. Non seulement cette catégorie de femme existait en opposition avec la catégorie homme, asseyant un mode féminin/masculin ; mais ce mode binaire produisait également un mode dont la normativité sexuelle était dictée par l'hétérosexualité. C'est cette dernière catégorie, peu remise en question jusqu'alors, qui va intéresser Butler.

Elle va donc focaliser son attention sur la remise en question de cette présence biologique du sexe dans la construction des identités sexuelles. En tant que constructiviste, elle perçoit tout à fait les enjeux présents dans la problématisation de cette distinction sexe/genre. Elle affirmera donc, à l'inverse de ces prédecesseurs, que le genre précède le sexe. Le genre ne procède pas de la biologie, puisque son existence est une construction sociale performative et performée. Il produit des catégories sociales sexuées – masculin/féminin- et sexualisées – dont l'hétéronormativité est le pivot central. Ces catégories s'organisent dans des rapports hiérarchiques, qui, une fois produites en tant que différence sexuelle, briquent une certaine forme de naturalité.

Sexe et genre sont donc tous les deux des catégories construites culturellement, socialement et politiquement, pour renforcer l'hétéronormativité. Ils n'ont pas de base ontologique, et existent par leur performativités continuelles, qui assurent en réalité leur simulacre de fondations ontologiques.



## b. Performances et performativités

Un des points qui a suscité le plus de controverses dans les théories de Butler fut celui de performativité du genre. En effet, *Gender Trouble*<sup>6</sup>, qu'elle publie en 1990 et qui lui apporte une première reconnaissance, rend compte de ses préoccupations concernant le genre, ses limites et ses usages, ainsi que ses formations historiques et discursives. Butler problématise le genre en pointant notamment son aspect performatif<sup>7</sup>, comme elle l'explique dans *Défaire le genre*<sup>8</sup> :

« Si le genre est une sorte de faire, une activité incessante performée en partie, sans en avoir conscience et sans le vouloir, il n'est pas pour autant automatique ou mécanique. Au contraire, c'est une pratique d'improvisation qui se déploie à l'intérieur d'une scène de contrainte. Qui plus est, on ne « fait » pas son genre tout seul. On le « fait » toujours avec ou pour quelqu'un d'autre, même si cet autre n'est qu'imaginaire. »

C'est donc par son énonciation et sa répétition que le genre se met en acte, qu'il réalise ce qu'il dit (d'où son aspect performatif). Butler dira donc, en corollaire à cet aspect performatif, que le genre n'est pas une identité stable, et que donc il n'a pas de consistance ontologique. Pour faire comprendre la puissance que la performativité confère au genre, elle reprend également le concept d'« itérabilité » de Derrida, en affirmant que le pouvoir (de la normativité du genre) s'auto-fonde performativement, tout en ne cessant jamais de se faire reconnaître comme pouvoir. Cette itérabilité comme répétition constante du pouvoir est source de la performativité du genre et de sa puissante normativité. Les individus vont donc incorporer les normes dans tous les comportements quotidiens, tels que pour une femme mettre une jupe ou se maquiller : c'est la norme sociale du genre qui s'exprime ici. Cela fera dire à Butler que toute performativité du genre n'est jamais qu'une copie d'un original déficient, puisqu'il n'existe pas de fondation ontologique du genre.

<sup>6</sup> Butler, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, 1990. Traduit en français par Cynthia Kraus sous le titre de *Trouble dans le genre*, Paris, La Découverte, 2005.

<sup>7</sup> Judith Butler reprend le concept de performativité à Austin et à sa théorie des actes de langage : une parole est performative dans la mesure où elle réalise ce qu'elle énonce. L'énoncé performatif fait donc apparaître une réalité en la disant.

<sup>8</sup> Butler, Judith, *Défaire le genre*, Paris, éd. Amsterdam, 2006, p. 13.

## 4. Ambivalences et effritements de la normativité genrée

Venons-en aux nœuds que je voudrais se voir ourdir entre Butler et Sherman : le concept de performativité faisant exister les normativités genrées et les modes de performance tels qu'une photographie conceptuelle peut les utiliser pour transgresser les clichés de la femme comme archétype.

Concernant le premier point, j'aimerais d'abord vous relater une expérience de transgression<sup>9</sup> de la norme du genre, que Joyce McCarl Nielsen, Glenda Walden et Charlotte Kunkel ont mené au sein de leur université du Colorado. Les chercheuses ont demandé à leurs étudiant.e.s, de 1975 à 1990, de choisir un cas de transgression possible dans la vie quotidienne et de le mettre en pratique. Elles en ont conclu que les résultats répondaient aux postulats du féminisme et des théories sur l'hétéronormativité. Elles ont notamment observé que les infractions à la norme de genre provoquent presque toujours des réactions de sanctions et de désapprobations qui reflètent les présupposés hétéronormatifs de la société. Je donnerai quelques exemples de transgressions, et quelques exemples de réactions. Ce qui frappe d'abord, c'est le fait que l'identité de la personne qui enfonce la norme est mise en jeu, car cela questionne une hétérosexualité qui devrait aller de soi. L'idée de la norme et de la conformité est mise en danger par ce que l'étudiant.e performe et transgresse. Sans les citer de manière exhaustive, je voudrais souligner quelques exemples tirés des « catégories de transgression » qui ont attiré mon attention. Cette typologie est divisée selon le genre (transgressions féminines et transgressions masculines) et selon sa connotation explicitement sexuelle ou pas. En effet, bien souvent les transgressions sont interprétées d'un point de vue sexuel, et quand c'est une femme qui la performe, c'est souvent assimilé à une attitude aguicheuse.

<sup>9</sup> Joyce McCarl Nielsen, Glenda Walden et Charlotte Kunkel, *L'hétéronormativité genrée : exemples de la vie quotidienne*, in *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 28, n°3, 2009, pp. 90-108. Traduit de l'anglais par Perrine Chambon. L'article original : Joyce McCarl Nielsen, Glenda Walden and Charlotte Kunkel, *Gendered Heteronormativity: Empirical Illustrations in Everyday Life*, in *The Sociological Quarterly*, Vol. 41/No. 2/2000.



TABLE 1. GENDER NORM VIOLATION CATEGORIES (NO. IN PARENTHESES)

tableau de l'article original : Nielsen et alii, op.cit., p. 287

*Women's Unexplicitly Sexual Norm Violations*

Buy smoke cigar (24)	Wear Rambo outfit, army fatigues (2)
Buy smoke pipe (19)	Send man flowers (2)
Buy chew tobacco (19)	Eat a lot in public (2)
Cars: change tires, fix, buy parts, and check under hood, test drive, talk knowledgeably about (18)	Play poker with "boys" (2)
Enter use men's bathroom (16)	Do not shave legs, underarms (2)
Fight physically in public (13)	Wear men's wallets, money clip (2)
Open doors for men (10)	Burp, belch, pass gas in public (2)
In "male" occupations (e.g., pilot, lawyer, army, combat, geologist, carpenter, bouncer, construction) (10)	Plays dumb about laundry (1)
Do not do routine housework (9)	Gives seat to men (1)
Ask man out, pay for date (9)	Seats men, holds coats (1)
Be verbally loud and aggressive (watching sports, greeting) (8)	Beat man at pool (1)
Go shirtless in sports context (7)	Play basketball with men (1)
Buy try on men's suits, ties (5)	Challenge man at tennis, racquetball (1)
Spit in public (4)	Do martial arts (1)
Wear moustache (4)	Ride skateboard (1)
Talk about menstruation (3)	Adjust and spit before batting (1)
Work out in male weight room (3)	Sit with legs apart (1)
Buy, rent, ask about construction products (3)	Wear and display tattoo (1)
Wear men's cologne (3)	Appear bald (1)
Buy jock strap (3)	Wear skullcap to synagogue (1)
Walk alone, go out at night alone (3)	Dress as priest (1)
Wear football uniform (2)	Appear androgynous (1)
	Urinate outside on road (1)
	Don't smile as receptionist (1)
	Go to all male country club (1)
	Go hunting with men (1)
	Go to fraternity rush (1)
	Be on all-male church committee (1)

*Women's "Sexual" Norm Violations*

Ask men to dance, buy men drinks, try to pick up men, in bars (38)	Buy man engagement ring (5)
Violate heterosexual norm- date, dance with, be affectionate towards women, got to gay bars (22)	Read <i>Playgirl</i> (4)
Go to strip topless bar (19)	Ask men to pose nude (4)
	Make obscene phone calls (3)
	Brag, talk about sex (2)
	Read, use pornography (2)

Catcall, wink, or whistle at, watch, rate men's bodies in public (18)	Propose marriage (2)
Go to porn store (17)	Put ad in paper for man (1)
Buy condoms (13)	Scratch crotch (1)
Touch, pinch, pat men (11)	Tell dirty jokes (1)

*Men's Unexplicitly Sexual Norm Violations*

Try on, wear, buy women's clothing and/or women's shoes in public (28)	Shave body hair, color or curl hair, wear flower in hair (8)
Wear makeup, lipstick, and/or have makeover (22)	Wear, put on fingernails, fingernail polish, have manicure (23)
Wear earrings (9)	Wear pink shirts for a week (1)
Do or help with housework, grocery shopping, be househusband (9)	Have pedicure (1)
Apply for or do "women's" occupation-day care, baby sit, rape counselor (8)	Let woman beat him in track (1)
Do needlepoint, crochet, knit in public (7)	Show an interest in fashion (1)
Cry in public (5)	Primp hair (1)
Carry purse (5)	Wear apron and hairnet (1)
Enter; use women's restroom (3)	Use limp handshake (1)
Show interest in bridal registry (2)	Throw Tupperware party (1)
Buy sanitary napkins (2)	Dance woman's part of square dance (1)
Ask woman to pay for dinner (2)	Play bridesmaid during wedding rehearsal (1)
Talk as though feminist (2)	Read romance novels (1)

*Men's "Sexual" Norm Violations*

Violate heterosexual norm-dance with, be affectionate with men, go to gay bars (21)
Wear; try on women's underwear, halter-top, nightgown, bathing suit (12)
Perform in male beauty pageant (1)

Je voudrais commenter cette expérience audacieuse en soulignant quelques remarques qui font écho à ce que Sherman montre dans ses photographies. Une première remarque tient au caractère public des transgressions, ce qui va dans le sens de la performativité expliqué plus haut. Soit les transgressions sont effectuées en public, soit elles sont préparées de telle sorte que ce soit la visibilité publique qui en donne l'agrément (par exemple se maquiller, porter telle ou telle tenue). La manière de parler ou de s'exprimer, ainsi que certains modes d'expression (tels que roter, cracher, s'asseoir les jambes écartées ou croisées, siffler, pleurer...) sont aussi éloquentes dans le marquage du genre. Un dernier élément



qui dénote est associé aux vêtements et aux accessoires (parfum, bijoux, épilation, maquillage, tenue vestimentaire très genrée comme jupe ou pantalon militaire).

Les auteures ont souligné l'homogénéité des réactions, soit homophobes, soit « hétérocentrées », qu'ont suscité ces transgressions, durant les quinze années qu'ont duré les expériences des étudiant.e.s. Dès qu'une infraction à la norme était constatée, elle était très souvent sanctionnée par un « étiquetage homosexuel », avec un jugement homophobe sous-jacent. L'étiquetage homosexuel concernait les transgressions effectuées par les hommes, mais pas seulement. Le deuxième type de réactions est motivé par ce que les auteures appellent l'hétérosexualisation, c'est-à-dire la possibilité pour une femme d'attirer un homme (sex-appeal) et sa disponibilité sexuelle envers celui-ci. Ces réactions révèlent une confusion entre genre et sexualités, dont les étudiant.e.s ont rapporté de multiples illustrations : si un homme transgresse son genre, il est assimilé à un homosexuel, et si une femme transgresse son genre, elle est considérée comme une femme facile, hyperactive sexuellement<sup>10</sup> (la « salope »). La frontière est donc extrêmement poreuse dans la perception commune de la différence entre sexe et genre : tout ce qui est sanctionné publiquement dans la transgression du genre (même quand ce n'est pas explicitement sexuel) est interprété comme une déviance sexuelle, ressortant du domaine privé. Ce qui se trame dans le passage entre visibilité et invisibilité, public et privé, parle de l'inquiétude de la non-conformité, et dès lors démontre également la puissance de l'hétéronormativité : les étudiant.e.s ont raconté leurs peurs d'être assimilé.e.s à des homosexuel(le)s, et comment ils ont protégé leur ancrage hétéronormatif. Les auteures rapportent le cas de cet étudiant qui a organisé chez lui une soirée « Tupperware » : « [l'étudiant] avait prévenu ses invitées : Quoiqu'il arrive ce soir, rappelez-vous que je ne suis pas gay »<sup>11</sup> : ou de cette étudiante qui, portant la moustache, a du se faire vio-

<sup>10</sup> Un exemple récent, issu de la vie de la classe politique belge, vient corroborer cette assertion : la jeune présidente du Parlement Wallon (Parlement régional de la partie francophone de la Belgique), Emily Hoyos, 33 ans, a reçu un SMS plutôt graveleux par un des députés : « C'est vrai que tu as un beau cul ». L'affaire s'est résolue assez rapidement entre parties concernées, mais l'affaire a fait grand bruit dans les médias. Elle confirme en tout cas ce que les auteures ont voulu démontrer : dès qu'une femme transgresse la norme de genre de manière publique, et sans pour autant que ce soit de manière explicitement sexuelle (ici, il s'agit de présider un Parlement !), cette transgression suscite des réactions hétérocentrées ou hétérosexualisées.

<sup>11</sup> Nielsen et alii (2009), *op.cit.*, p. 99.

« Une soirée « tupperware » se déroule de la manière suivante : une dame invite d'autres dames de sa connaissance (amies, famille, voisines) afin qu'une représentante de la firme « Tupperware » viennent présenter les produits, et en vendre quelques-uns. L'organisatrice perçoit un petit pourcentage à la vente. Ces soirées ont la particularité

lence pour ne pas se maquiller, alors que d'habitude elle ne se maquille jamais<sup>12</sup>. L'hétéronormativité produit donc une double disqualification des femmes et des homosexuel(le)s, et semble profiter d'un pouvoir centripète, ceux et celles s'en éloignant étant irrémédiablement ramené.e.s au centre de la norme.

Je ne sais pas ce que Butler et Sherman pensent de cette expérience anthropologique, de ces mises à l'épreuve du genre, mais en tout cas, je peux penser que cette étude constitue un point de rencontre entre elles. En effet, cette étude illustre les pratiques liées à la performativité, telle que Butler l'a décrite. Sherman, dans quelques images, met en scène non pas la transgression du genre, mais plutôt montre la performativité du genre à l'œuvre, comme des instantanés. Je dirais plutôt que Sherman travaille sur l'effritement du genre. Grâce à un mécanisme de renforcement outrancier du genre, elle prend en réalité le contre-pied de la transgression en travaillant sur l'effritement du trop-plein. Sherman va surcoder les signes du genre jusqu'au débordement des signes eux-mêmes, et c'est ce procédé, notamment, qui va rendre compte du malaise des représentations. Il y a suffocation quand les traits du genre féminin se gonflent pour devenir redondants. Le corps et le visage de Sherman sont saturés des surcodages du genre. Deleuze et Guattari disent que « le visage est lui-même redondance »<sup>13</sup>, car ils « ne sont pas d'abord individuels, [...], ils délimitent un champ qui neutralise d'avance les expressions et connexions rebelles aux significations conformes »<sup>14</sup>. Sherman dira d'ailleurs avoir été fascinée par le manque d'expression des héroïnes de cinéma, qui l'inspirera dans son travail :

« Sherman says of the European film stars like Simone Signoret, Sophia Loren or Jeanne Moreau, from whom she drew her inspiration, « What I was interested in was when they were almost expressionless, » a rare occurrence in posed and artificial publicity shots. »<sup>15</sup>

Sherman exploite le rapport à la redondance du visage en présentant toujours le sien, travesti et maquillé, et accompagné de son corps, qui lui-même se noie dans le visage pour ne devenir qu'une entité de visagité. Cette visagité n'exprime qu'une subjectivité sociale, ou politique, spécifique à l'archétype qui la sous-tend. C'est comme ça qu'elle met en scène différents types de femmes : la « wor-

d'être presque toujours fréquentées par des femmes, le plus souvent au foyer. » <http://www.tupperware.be/FRA/party/14.html>

Tupperware a également popularisé ce type de soirées, et actuellement d'autres marques se sont emparées du procédé.

<sup>12</sup> Nielsen et alii (2009), p. 102.

<sup>13</sup> Deleuze et Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 206.

<sup>14</sup> Ibidem.

<sup>15</sup> Frankel, D. (ed.), *The Complete Untitled Film Stills – Cindy Sherman*, New York, The Museum of Modern Art ed., 2003.



king girl », la femme facile, la femme perdue, la femme enfant, la femme au foyer, la starlette, la diva... différentes visagités qui expriment des subjectivités hantées par le cliché. À cela, Deleuze et Guattari disent qu'il faut défaire le visage, et que « ce n'est pas une petite affaire », car « si le visage est une politique, défaire le visage en est une aussi, qui engage les devenirs réels, tout un devenir-clandestin<sup>16</sup> ». Je crois que Sherman parvient à défaire ce qui lui tient lieu de visage, c'est-à-dire un corps+tête surcodé de signifiants archétypaux qui disent ce que doit être une femme. En surcodant la visagité, elle la trouble et l'effrite.

Une dernière chose que je voudrais souligner, c'est que le caractère voyeur des photographies de Sherman coïncide avec le fait que la performativité s'exerce en public, de manière visible. Il y a chez Sherman une volonté de jeter également le trouble sur ce possible rabattement d'un côté pervers sur le visible : sommes-nous tous voyeurs ? En quoi ce voyeurisme est-il pervers ? Le simple fait de performer le genre (ici féminin) est-il pervers ? À la dernière question, j'ai envie de dire que oui : ça sent le malaise, ça sent la sidération perverse.

## 5. Conclusions

Sherman a donc surcodé sa visagité en se mettant elle-même en scène dans des *gestus* du genre, hérité des archétypes du cinéma de la Nouvelle Vague et du cinéma américain. Ce surcodage lui a permis de tester les limites du *gestus* du genre. L'effet produit un effritement et une sensation de malaise quant à la représentation de la Femme (entendue comme catégorie). Butler, quant à elle, a déconstruit les bases ontologiques du sexe et du genre, et a rendu aussi instables et contestables ces mêmes bases ontologiques que la performativité ne les rend puissantes. Elle a pris également soin de mettre l'hétéronormativité au centre du débat féministe. Elles contribuent toutes les deux au questionnement du genre dans sa performance. Elles dénoncent toutes les deux l'hétéronormativité et l'hétérosexualisation. Elles mènent à la fois une politique molaire, dans le sens où, comme féministes, elles cherchent à ce que les femmes puissent se constituer derrière un « nous, les femmes », et conquérir leurs propres organismes, histoires et subjectivités. Elles sont alors sujet politique d'énonciation.

Enfin, en même temps, elles questionnent aussi le devenir-femme de cette même dénonciation, car elle sèment des « atomes de féminités capables de parcourir et d'imprégner le champ social, et de contaminer les hommes, de les prendre dans ce devenir. »<sup>17</sup>. À cela, Deleuze et Guattari diront aussi que c'est une

<sup>16</sup> Deleuze et Guattari, *Mille Plateaux*, p. 230.

<sup>17</sup> Deleuze et Guattari, *Mille Plateaux*, p. 338.

question de corps volés pour fabriquer des organismes catégorisables : on vole le corps des femmes pour en fabriquer des archétypes. Or, si tous les devenirs sont moléculaires, ils passent tous par un devenir-femme, car il est la clé des autres devenirs. « *La sexualité passe par le devenir-femme de l'homme et par le devenir-animal de l'humain : émission de particules* »<sup>18</sup>. Le devenir-femme et le devenir-animal se précipitent dans le devenir-imperceptible, comme finalité immanente du devenir. L'imperceptible désigne l'anorganique : on se reconnecte alors au trou noir de la subjectivité exprimée par les regards vides et dérobés de Sherman ; et au concept d'itérabilité que Butler utilise pour parler du pouvoir de performativité, qui s'auto-fonde continuellement sur un effet d'autorité. Deux trous noirs du genre.

## 6. Références

### Bibliographie

- Baril, A. : *De la construction du genre à la construction du « sexe » : les thèses féministes post-modernes dans l'œuvre de J. Butler*, in Recherches féministes, Québec, éd. Univ. Laval, vol. 20/2, 2007, pp. 61-90.
- Butler, Judith : *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge. Traduit en français par Cynthia Kraus sous le titre de *Trouble dans le genre*, Paris La Découverte, 1990, 2005.
- Butler, Judith : *Défaire le genre*, Paris, éd. Amsterdam 2006.
- Deleuze, Gilles : *Mille Plateaux*, Paris, éd. Minuit 1980.
- Deleuze, Gilles : *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, éd. Minuit 1985.
- Deleuze, Gilles : cours de Vincennes – 22/02/1972, disponible sur : <http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=158&groupe=Anti+Oedipe+et+Mille+Plateaux&langue=1>
- Dorlin, E. : *Sexe, genre et sexualités : introduction à la théorie féministe*, Paris PUF 2008.
- Frankel, D. (ed.) : *The Complete Untitled Film Stills – Cindy Sherman*, New York The Museum of Modern Art ed. 2003.
- Laqueur, Thomas : *La Fabrique du Sexe. Essais sur le sexe et le genre en Occident*, Paris Gallimard 1992.
- Nielsen J., Walden G. et Kunkel, C. : *L'hétéronormativité genrée : exemples de la vie quotidienne*, in Nouvelles Questions Féministes, vol. 28, n°3, 2009, pp. 90-108. Traduit de l'anglais par Perrine Chambon. L'article original : Joyce McCarl Nielsen, Glenda Walden and Charlotte Kunkel, *Gendered Heteronormativity: Empirical Illustrations in Everyday Life*, in The Sociological Quarterly, Vol. 41/No. 2/2000.

<sup>18</sup> Idem, pp. 341-342.

*Sitographie – photos. (Dernière Recherche sur l'Internet Mai 2010)*

Cindy Sherman, in: Centre Pompidou, *Tendances de la Photographie contemporaine*, Dossiers pédagogiques – Collections du Musée. Les Artistes et leurs Œuvres, Cindy Sherman, Untitled # 141, 1985.  
<http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-photocontemporaine/ENS-PhotoContemporaine.htm#image4>

Cindy Sherman in: Tate Collection.  
<http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/>  
<http://www.tate.org.uk/servlet/ArtistWorks?cgroupid=999999961&artistid=1938>

Cindy Sherman in : Collection The Museum of Modern Art, New York  
 Untitled Film Still #10, 1978  
[http://www.masters-of-photography.com/S/sherman/sherman\\_10\\_full.html](http://www.masters-of-photography.com/S/sherman/sherman_10_full.html)

Untitled Film Still #50, 1979  
<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/1997/sherman/untitled50.html>

Untitled Film Still #21, 1978  
[http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=56618](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=56618)

Untitled Film Still #3, 1977  
<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/1997/sherman/untitled03.html>

Untitled Film Still #6, 1977  
<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/1997/sherman/untitled06.html>

Cindy Sherman in : Kunstmuseum Wolfsburg  
 Untitled Film Still #2, 1977  
[http://www.kunstmuseum-wolfsburg.de/artist\\_visual.php?hID=44&cID=197](http://www.kunstmuseum-wolfsburg.de/artist_visual.php?hID=44&cID=197)

## Abstract :

What counts with Judith Butler and Cindy Sherman: performativities and crumbings

In this article, Nathalie Grandjean first presents the work of Judith Butler, feminist philosopher, and Cindy Sherman, photographer. It seeks to mobilize a philosophical way, particularly Deleuze-guattarienne, the virtual encounter between these two women who problematize the issue of gender and how gender is staged. The concepts of gender, sex, performativity and transgression of gender are exposed and unfolded to build nodes of meaning between Butler and Sherman. It includes an account of an experience of 'organized transgression' of its kind,

conducted by three researchers from the University of Colorado, as a common scene in the testing of feminist theories denouncing heteronormativity.

## Author:

Nathalie Grandjean is a philosopher and researcher at the Technology Assessment Research Unit of the Facultés Universitaires Notre-Dame de la Paix, Namur (Belgium). From 2006-2009, she participated in the European project MI-AUCE, "Multi-Modal Interaction Analysis and Exploration of Users in a Controlled Environment". Her dissertation focuses on the ontology and power of bodies in the works of Spinoza, Foucault, Deleuze, Guattari, Butler and Haraway. She applies feminist and constructivist epistemology to the development of knowledge and of speculative practices.  
[ngrandje@fundp.ac.be](mailto:ngrandje@fundp.ac.be)